

Resumo

Walter Benjamin é uma referência com a qual se esbarra em inúmeros textos sobre modernidade e arte contemporânea. Os autores norte-americanos da escola de Nova Iorque consolidaram-se como uma das mais influentes fontes para a sua divulgação, propagando a utilização dos seus conceitos nas universidades e no espaço crítico. Os fundadores e discípulos da revista *October* (MIT Press, criada em 1976 por Rosalind Krauss e Annette Michelson) tiveram um papel fundamental na mudança do discurso da história da arte contemporânea mais recente, obrigando a repensar uma série de propostas artísticas (quase sempre ocidentais) desde o início do século xx à luz de novas concepções de história e do objecto da história da arte, e marcadas pelo estruturalismo e pós-estruturalismo francês. Mas também marcadas por Walter Benjamin. Procurar-se-á neste artigo analisar como a instauração de um «paradigma da cópia» para entender a arte do século xx, por reacção ao modernismo de Clement Greenberg, contribuiu para a disseminação de conceitos de Walter Benjamin no discurso historiográfico. A autora em foco será Rosalind Krauss, pilar da reformulação da historiografia da arte de uma forma que muito tem influenciado as abordagens internacionais, teóricas, críticas e históricas, da arte do século xx. ●

Abstract

Walter Benjamin is a reference we keep stumbling upon in texts about modernity and contemporary art. The North-American authors of the New York school became one of the most influential sources for the dissemination of his work, propagating the use of his concepts throughout academia and art criticism. The founders and disciples of *October* magazine (MIT Press, created in 1976 by Rosalind Krauss and Annette Michelson) played a key role in changing art history's discourse, leading to a thorough rethinking of a number of artistic proposals (almost invariably western ones) starting from the early 20th century. They re-read them in the light of new conceptions of history and of the art historical object in a process profoundly influenced by French structuralism and post-structuralism. But also by Walter Benjamin. In this article I will analyse how the formulation of a «copy paradigm» to understand 20th century art as a reaction to Clement Greenberg's modernism, promoted the dissemination of Walter Benjamin's concepts in the art historical discourse. To this end, I will focus on some works by Rosalind Krauss and her contribution to a reformulation of art historiography which has had a major influence on international theoretical approaches, criticism and 20th century art history. ●

palavras-chave

PARADIGMA
CÓPIA
CONCEITO
MODERNISMO
HISTORIOGRAFIA

key-words

PARADIGM
COPY
CONCEPT
MODERNISM
HISTORIOGRAPHY

ROSALIND KRAUSS, WALTER BENJAMIN E O PARADIGMA DA CÓPIA*

MARIANA PINTO DOS SANTOS

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Doutoranda da Universitat de Barcelona

* Este artigo é parte de um trabalho muito mais vasto sobre o uso de conceitos de Walter Benjamin por vários autores norte-americanos que emergiram da revista *October*, bem como sobre a forma como os cruzaram com teorias, autores e o contexto artístico a que se reportavam, trabalho esse incluído em tese de doutoramento.

¹ Cf. Serge Guibaut, 1992 (1983).

Em ciências humanas e em particular na história de arte, na crítica e nos *visual e cultural studies* nos últimos trinta anos, é frequente encontrar conceitos de Walter Benjamin. Apropriados e instrumentalizados em função de uma argumentação reflexiva sobre aspectos da arte contemporânea, ganharam uma vida própria, para lá do contexto em que o seu autor os criou. Ao mais famoso, *aura*, seguem-se *traço*, *choque*, *alegoria*, *inconsciente óptico*, *obsolescência*, *experiência*, *constelação*, *redenção*, entre outros, ou em relação com outros, ora empolados ora secundarizados, ora convocados ora ignorados, consoante as necessidades operativas de quem recorre às palavras benjaminianas. Estes conceitos tornaram-se mesmo imagem de marca de um certo pensamento da modernidade e da contemporaneidade.

Foi no final dos anos setenta e início dos anos oitenta do século xx que Walter Benjamin se revelou uma fonte profícua para os autores pós-greenberguianos que se foram afirmando em torno da revista *October* fundada por Rosalind Krauss e Annette Michelson em 1976. A teoria do modernismo de Clement Greenberg dominou a cena crítica e artística norte-americana do pós-guerra, quando, a par da afirmação enquanto potência económica, política e militar num contexto de Guerra Fria, se tornou também importante a imposição dos Estados Unidos enquanto novo centro cultural e artístico¹. Essa teoria inseria-se numa linha que cruzava quer uma raiz marxista na sua reacção ao consumo e ao capitalismo, quer uma herança romântica em que se alicerçaram as teorias de autonomia da arte vigentes no sé-

culo xx. A crítica do medium com o próprio medium de receita kantiana, a auto-referencialidade absoluta da arte, levou à exclusão de inúmeras práticas artísticas a ponto de o modernismo de Greenberg, que pressupunha uma evolução contínua para a arte, separada numa esfera transcendente e universal, se focar quase em exclusivo na pintura². Ao tornar-se a imagem da arte moderna do pós-guerra, a abstracção americana, expressionista, gestual ou monocroma, tornou-se também a face artística do capitalismo americano: paradoxalmente a essência da pintura, a *flatness* ou bidimensionalidade, que salvaguardaria a arte do consumo de massas, facilitou bastante o consumo de elite. Foi assim contributo para o afunilamento da concepção de arte, vista como prática de excepção, de compreensão e deleite circunscritos a privilegiados, mediados pelos indispensáveis críticos e galleristas, juizes do seu valor de pureza. E seus promotores junto do mercado, afiançando a sua modernidade.

Não escusando uma certa imagem de irreverência que o *low* podia trazer, a crítica e a história da arte, cujo discurso mais visível consistiu numa narrativa evolutiva centrada no ocidente e justificativa do modelo modernista de arte enquanto actividade autónoma auto-referencial, veicularam uma ideia de arte que a circunscreveu ao *high*³.

Os autores pós-greenberguianos, num contexto político internacional que incluía a guerra do Vietname, a descolonização, e turbulências políticas dicotomizadas entre comunismo e capitalismo, reequacionaram a arte do século xx com um enquadramento teórico e metodológico por um lado marcado pelos filósofos estruturalistas e pós-estruturalistas franceses, por outro estritamente condicionado pela reacção ao modernismo sentenciador de Greenberg. Uma reacção que começa por se manifestar na defesa do minimalismo.

O minimalismo pode ser entendido como um ultimar da teoria de Greenberg que ao mesmo tempo a liquidava, ao levar a pureza do medium ao suporte em si, o objecto específico⁴ que é a tela – e daí passando para volumes geométricos produzidos industrialmente e apresentados em séries repetitivas que uma teoria essencialista não podia senão rejeitar. A reacção que parte da defesa do minimalismo contra a teoria greenberguiana que o rejeitava vai também reler por novos prismas teóricos vários momentos da arte do século xx, quer os ignorados por essa teoria, quer os que a sustentaram.

A partir dos anos oitenta, estas novas abordagens tomarão também a face, relativamente unitária apesar da multiplicidade de vozes nela presentes, de uma resistência cultural ao pós-modernismo populista, acrítico, anti-político e anti-cultura, instaurado na era Reagan. É nessa altura que surge a proposta de Hal Foster do termo *anti-aesthetic*⁵ que, tendo como certa a impossibilidade do projecto da modernidade, tenta afirmar-se enquanto pós-modernismo. A necessidade de introduzir o novo termo *anti-aesthetic* vem da vontade de criar um pós-modernismo alternativo, de «resistência», ao que tomara o *kitsch* e o pastiche como sinónimos de anti-elitismo, um que ao suplantar o moderno o pudesse salvar. Mas já na altura a questão era apresentada como aporia: «But how can we exceed the modern? How

² Cf. Clement Greenberg. 1961 e 1986-95. Cf. Também “More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves”. T.J. Clark in Benjamin Buchloh (et. al.), 1983.

³ «And how will art keep aristocracy alive? By keeping *itself* alive, as the remaining vessel of the aristocratic account of experience and its modes; by preserving its own means, its media; by proclaiming those means and media as its values, as meanings in themselves.» T.J. Clark, 1983, p. 178.

⁴ Donald Judd preferiu a denominação «objectos específicos» a «escultura» ou «minimalismo», título do ensaio seminal que escreveu em 1965. Cf. “Specific Objects”, Donald Judd. (1965).

⁵ Avançada na colectânea de textos *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* (1983), que reunia os autores Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Kenneth Frampton, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Craig Owens, Edward Said e Gregory L. Ulmer.



Manual de instruções da máquina portátil Kodak. "Picture Taking with the 1 and 1A Pocket Kodaks". Eastman Kodak Company, Rochester, N.Y., U.S.A. [1925]

can we break with a program that makes a value of crisis (modernism), or progress beyond the era of Progress (modernity), or transgress the ideology of the transgressive (avant-gardism)?»⁶

A expressão "anti-estético" visava a afirmação de um território interdisciplinar de prática de *interferência* (expressão de Gramsci retomada por Edward Said)⁷ e a ligação a movimentos disruptores das ordens estabelecidas (feministas, *queer studies*, pós-coloniais), implicando a desconstrução crítica da hierarquia, da autonomia, da ordem da representação. Opunha-se assim à ideia de um domínio estético puro, não contaminado por outra história que não a sua, ou pela política e outras mediações, diagnosticando a falência da "estética" entendida enquanto pilar das doutrinas da arte pela arte, e a caducidade das suas categorias transcendentais (belo, sublime, pitoresco). Por via da crítica continuada dos valores de originalidade, unicidade, autoria, estilo, implicados nessas categorias e sobre os quais assentava a transação capitalista de obras de arte, os autores do «anti-estético» atentarão sobretudo na arte fruto de reprodução técnica, fotografia, cinema, vídeo, e em aspectos da prática artística do século XX onde identificaram a perturbação desses mesmos valores. É neste contexto que Walter Benjamin se torna um instrumento teórico apetecível para estes autores norte-americanos, a quem, na sua crítica à autonomia dos campos de investigação e conhecimento, só podemos chamar historiadores de arte à revelia da posição que naquela época tomaram. Tendo embora como ponto de partida a história e, sobretudo, a crítica de arte, ou o híbrido historiador/crítico que Rosalind Krauss remonta ao nascimento da disciplina acadêmica história da arte⁸, reconhecer-se-iam antes como operando no campo transdisciplinar que Fredric Jameson chamou simplesmente de «teoria», entendendo-o como um substituto pós-moderno da filosofia⁹.

⁶ Hal Foster, 1983, p. ix.

⁷ "Opponents, Audiences, Constituencies and Community", Edward W. Said, in Hal Foster, 1983.

⁸ Cf. "Reading Jackson Pollock, Abstractly", Rosalind Krauss. 1985 (1982), p. 221.

⁹ Cf. "Postmodernism and Consumer Society", Frederic Jameson, 1993 (1982), in Hal Foster, 1983, p. 112.

Tomavam assim uma posição metodológica contra o historicismo – a história evolutiva contínua, previsível e familiar, estanque nos diferentes domínios (nomeadamente no estético), justificadora do modernismo e da ideologia do novo –, sem no entanto abdicarem da história. Mas a história que reivindicaram foi antes a da arqueologia pós-estruturalista, que lhes possibilitava a desconstrução das categorias e conceitos que sustentavam o historicismo, expurgando-os da sua pretensão de universalidade ao devolvê-los ao contexto histórico que criara as condições da sua necessidade.

Alguns dos textos fundadores dessa desconstrução foram reunidos no conhecido volume *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* onde a autora, Rosalind Krauss, opera uma revisão das propostas artísticas da modernidade e as reconfigura numa perspectiva que dá conta da tensão dialéctica entre original e cópia, abstracção e figuração, único e repetição, um e múltiplo, presente na arte do século xx. Pelo caminho critica a historiografia da arte vigente e o seu esquematismo na busca de causas naturais ou psicológicas para determinada obra ou artista, na procura de significados e explicações segundo linhas de influências, na necessidade de arrumar os artistas em correntes ou estilos que só autorizam leituras unívocas e fecham a possibilidade de encontrar, por os considerarem negativos, fricções ou movimentos contraditórios dentro da própria prática artística. E a criação de mitos está precisamente na ocultação, sem resolução, do paradoxo¹⁰. Walter Benjamin não surge muitas vezes nestes textos, onde abundam referências vindas da semiologia, da psicanálise e da teoria francesa dos anos sessenta e setenta. Mas surge as vezes suficientes para apadrinhar a proposta de Krauss de novos paradigmas para a arte do século xx, os da cópia e da fotografia. Para tal a autora introduz conceitos alternativos aos do domínio estético, por via de uma argumentação que convoca factos históricos em função dos instrumentos teóricos de análise que usa para provar a ineficácia da abordagem modernista, e a da historiografia da arte em geral.

Nesse livro da autora americana não há ambição de neutralidade, pelo contrário, os textos constituem-se assumidamente enquanto escrita paraliterária, na esteira de Jacques Derrida e Roland Barthes, escrita que recusa modelos culturais pré-estabelecidos, que toma partido, que contesta, que se constrói paralela à obra sem a querer dissecar ou traduzir¹¹. Esta escrita quis-se enquanto prática de *dissenso*, para usar um termo que muito depois Jacques Rancière introduziu para denominar a possibilidade de fissuras nas ordens sensíveis estabelecidas¹². Um dissenso apurado em livros posteriores, como *The Optical Unconscious* (1993) e *The Picasso Papers* (1998), onde Krauss vai ainda mais longe nas complexas releituras da história da arte do século xx, com um enquadramento teórico que radicaliza a parcialidade ao autorizar-se citações literárias e escrita intimista.

Analisar a arte do século xx à luz do paradigma da cópia implicou a introdução de termos através dos quais a autora produziu um novo entendimento do modernismo praticado e teorizado, tanto do que por ele foi englobado e por via dele produzido, como do que negou e excluiu para que se pudesse constituir enquanto sistema – ou

¹⁰ Cf. Rosalind Krauss. 1985 (1978). “Grids”, p. 12. A justificação da obra com a biografia é sintetizada pela autora como «história da arte enquanto história do nome próprio». Cf. “In the Name of Picasso”, Rosalind Krauss. 1985 (1980), p. 25 e ss.

¹¹ Krauss faz uma defesa acérrima do paraliterário no texto de 1981, “Poststructuralism and the Paraliterary”. Rosalind Krauss, 1985.

¹² Cf. Jacques Rancière. 2010 (2000).

¹³ Para usar uma expressão da própria Krauss (1993, p. 12).

¹⁴ Cf. *The Structure of Scientific Revolutions*, Thomas Kuhn, 1962. citado por Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow. 1983, p. 197 e ss.

¹⁵ Ferdinand de Saussure. 1999 (1916). *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Dom Quixote (trad. José Victor Adragão). p. 208.

¹⁶ Idem. p. 206 e ss.

¹⁷ Roland Barthes. 1997 (1953, 1964), p. 60 e ss. Roman Jakobson fala de paradigma em “Deux aspects du langage et deux types d’aphasie”. In *Temps Modernes* n.º 188, Janeiro 1962, citado por Roland Barthes, 1997 (1964), p. 50.

¹⁸ Michel Foucault. 1969. *L’archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard. p. 166 e ss.

¹⁹ Cf. Michel Foucault. 1998 (1966). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70 (trad. António Ramos Rosa). Mais tarde privilegia o termo *dispositivo* para se reportar à rede de relações táticas que subjazem às práticas e aos mecanismos do poder. Cf. Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow. 1983, p. 79 e ss.

²⁰ Por *enunciado* Foucault entende uma função de existência que pertence aos signos, que cruza um domínio de estruturas e unidades possíveis e as faz aparecer com conteúdos concretos no tempo e no espaço. Ao sistema de enunciados composto por acontecimentos e coisas, chama *arquivo*. Cf. Michel Foucault, 1969, p. 115 e 169.

²¹ Cf. “Sur les façons d’écrire l’histoire (entretien avec R. Bellour)”, Michel Foucault. 2001 (1967), p. 623. De notar no entanto que Saussure não elimina o factor histórico, pelo contrário, determina que é a massa falante que torna a língua viável, mas só a transmissão no tempo a torna viva. Cf. Ferdinand de Saussure, 1999 (1916), p. 134.

²² Cf. “Linguistique et Sciences Sociales”, Michel Foucault. 2001 (1969), p. 854 e 855.

ideologia¹³ – auto-suficiente, auto-justificativo e com pretensão de universalidade. E começando já pelo próprio termo *paradigma*, adiante-se que ele aqui não deve ser entendido como sinónimo estrito de “modelo” ou “exemplo geral”, como se deduz da sua utilização, entretanto naturalizada, nos diversos discursos das ciências humanas, onde se tropeça amiúde na palavra. Quando aí se fala de um paradigma de uma época parece querer dizer-se que se encontrou um elemento agregador comum que a uniformiza e arruma numa explicação unívoca confortável. Isso seria manter, embora sob as vestes de actualização de termos, um modelo de análise baseado no estabelecimento de categorias universais, num *zeitgeist* rebaptizado de *paradigma*. Essa utilização deriva, nem sempre conscientemente, da noção de paradigma em Thomas Khun, que, aplicada à ciência, prevê que os fenómenos estudados pela ciência normal, mesmo os anómalos, acabem por se resolver, como um puzzle, de forma compatível com a teoria que conduz a análise científica. Desta forma a anomalia é anulada e normalizada no paradigma, que resiste assim à inovação. Em Khun falta uma dimensão interpretativa, cuja função será detectar os mecanismos de normalização ou exclusão da diferença num paradigma¹⁴.

O valor operativo de *paradigma* aqui em causa é polissémico, não sintético. Deve ser entendido na sua definição linguística: enquanto conjunto de elementos que podem surgir no mesmo contexto sincrónico numa estrutura. Segundo Saussure, esse é o *campo associativo* da linguagem, onde ocorrem associações entre palavras, numa constelação que se desenha a partir de um termo. Os elementos dessa associação são infinitos e nunca fixos, uma vez que a afinidade encontrada entre eles depende da memória, «do tesouro interior que a língua representa para cada indivíduo»¹⁵. E esses elementos, embora afins, associam-se por oposição uns aos outros, é na diferença, *in absentia*, que existem num «equilíbrio complexo de termos que se condicionam reciprocamente»¹⁶. É Roman Jakobson quem chamará a esse campo associativo *paradigma* e Roland Barthes *sistema* (quando escreve o pedagógico *Elementos de Semiologia*, de que depois se distanciará), clarificando que o sentido de um paradigma ou sistema está na diferença que se retém da relação *ou/ou* entre duas coisas¹⁷. Isto é, um paradigma define-se pela relação de afinidade entre termos que são em si puramente diferenciais uma vez que só existem na relação de diferença face aos outros com que estabelecem uma constelação.

O paradigma pode também encontrar analogia no que Foucault chama *a priori histórico*¹⁸ (e também no conceito de *episteme*¹⁹), que corresponde às condições de realidade numa época para que se produza uma prática discursiva, uma prática que atravessa várias áreas cujos enunciados²⁰ se contaminam, se opõem, se invalidam, se ecoam ou se devoram uns aos outros, desenhando a trama de regras anónimas que é o objecto da arqueologia do saber. Foucault opera assim a transposição da análise racional linguística para o campo da história – e por isso dirá que não é estruturalista²¹, pois para ele a análise sincrónica não é a-histórica nem anti-histórica. Pelo contrário, por detectar as condições para poder haver mudanças, por detectar a descontinuidade e a rotura, ela é profundamente histórica²².

Trata-se de, com o método arqueológico, operar conscientemente dentro da rede de contaminações que constituem a episteme contemporânea, da qual não pode senão sair uma «renovação das disciplinas históricas»²³. É o que se passa quando Rosalind Krauss usa o conceito de paradigma e é neste sentido, enquanto campo de afinidades criadas no seio das diferenças, na dispersão, nas antinomias, dentro das práticas e dos discursos, que ele deve ser entendido.

Ainda uma nota sobre a noção de «paradigma». Em 1990, Giorgio Agamben incluiu em *A Comunidade que Vem* um pequeno texto dedicado ao “Exemplo”. Em grego *exemplo é para-deigma*, que significa literalmente «o que se mostra ao lado». É seguindo de perto a etimologia do termo grego, num procedimento habitual em Agamben, que ele avança com a noção de exemplo: «Nem particular nem universal, o exemplo é um objecto singular que, se dá a ver como tal, *mostra* a sua singularidade. [...] Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, excepto o ser-dito. [...] O ser-dito – a propriedade que funda todas as possíveis pertenças [...] – é, de facto, também o que pode pô-las radicalmente em questão.»²⁴

Pode então inferir-se daqui que é a nomeação que eleva à qualidade de exemplar o que se nomeia. O exemplo, o paradigma, só existe no discurso que assim o elege, a sua existência exemplar não é condição de um objecto, só ocorre a posteriori, quando ele é dito e passa à condição de potencial pertença. Só o discurso pode estabelecer condição de pertença, e só o discurso põe em questão a pertença. Só o que é dito dita o que é exemplo. É então a palavra que procura organizar, agrupar, criar semelhança, numa arrumação que apenas existe ao nível da linguagem, do discurso produzido pelo acto de conhecimento.

Rosalind Krauss desarruma um paradigma para propor outro, que se afirma no seio de um discurso que se quer substituir ao que vigorava antes. Mas o que vigorava antes na verdade só é paradigma no quadro de um discurso que o nomeia enquanto tal, mesmo que seja para o desactivar. Ou seja, a sua desactivação acaba por ser a sua condição de prevalência no seio do discurso.

Cruzando *paradigma* com outros conceitos, linguísticos e psicanalíticos, a autora vai expor de que forma elementos contraditórios foram resolvidos para que a teoria do modernismo pudesse vingar. Veja-se alguns desses conceitos.

1. *Grid, simulacrum, shifter, index*

A recorrência da *grid* (grelha, retícula, grade, rede²⁵) na arte moderna é uma das manifestações do paradigma da cópia. Rosalind Krauss identifica na *grid* o emblema da modernidade sobre o qual assentou a definição de um espaço autónomo para a arte no qual eram enunciadas apenas as premissas dessa arte, ou seja a unidade-base da *flatness* de Greenberg e dos valores de originalidade e pureza do medium. Mas Krauss vai antes expor o seu carácter «esquizofrénico» e «reprimido» – e a importação da terminologia médica tem o intuito deliberado de ultrapassar a análise

²³ Idem. p. 855.

²⁴ Giorgio Agamben. 1993 (1990), p. 16.

²⁵ Na inexistência de um termo único em português para *grid*, manterei a palavra em inglês. Seguirei também o inglês para outros conceitos usados por Rosalind Krauss.

²⁶ Cf. “Grids”, “The Originality of the Avant-Garde”, Rosalind Krauss. 1985 (1978, 1982).

²⁷ Cf. Jean Baudrillard, 1991 (1981).

²⁸ Cf. “In the name of Picasso”, Rosalind Krauss, 1985 (1980).

²⁹ “The Originality of the Avant-Garde”, Rosalind Krauss, 1985 (1982), p. 153.

³⁰ O instante é ficcionado mesmo em Monet, que ao invés de captar a impressão no imediato in loco, rapidamente, registrando a sua fugacidade, recorria antes a um processo moroso com várias fases de pintura, calculadas e feitas simultaneamente em várias telas no seu atelier. Cf. Rosalind Krauss. 1985 (1982), p. 168.

³¹ Cf. Idem. p. 162 («the modernist grid is [...] logically multiple: a system of reproductions without an original.»)

³² Por exemplo, logo na introdução, p. 2-3; ou em “In the name of Picasso”, p. 34-5; ou em “Reading Jackson Pollock, Abstractly”, p. 238. Rosalind Krauss, 1985.

³³ «[...] na língua não há senão diferenças. Melhor: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais se estabeleça; mas na língua não há senão diferenças sem termos positivos.» Ferdinand de Saussure, 1999 (1916), p. 202-3. E na página 215: «Na língua, tudo se reduz a diferenças, mas tudo se reduz também a associações.»

³⁴ Cf. Roland Barthes, 1997 (1964), p. 61-2.

³⁵ Michel Foucault, 1969, p. 172-3.

historicista, pois um diagnóstico implica a repetição de um mesmo sintoma, e não uma narrativa evolutiva –, onde na verdade está sempre presente uma dualidade, originalidade/repetição, espiritualidade/materialismo, transparência/opacidade, infinito/limite, universalidade/guetização, oculta pela repressão de um dos termos destes pares.

A *grid* representará o silêncio da arte que se quis incontaminada por nada que lhe fosse exterior e por isso serviu a narrativa mitificadora da pureza do medium, e é ao mesmo tempo sinal inequívoco do anti-narrativo e do anti-historicismo. Nesse sentido, é também sinal da repetição e da cópia, e nisto contradiz essa mesma narrativa mitificadora²⁶.

Krauss usa também o conceito *simulacrum*²⁷ e remonta-o às experiências da colagem de Picasso, em que encontra a rarefacção do plano pictórico – e não o seu enaltecimento, como assim viu o modernismo – pela polissemia dos signos enquanto representações de representações, operando no pressuposto de ausência de referente²⁸. No famoso texto “The Originality of the Avant-Garde”, Rosalind Krauss revisita momentos da história da arte moderna, começando por colocar Rodin, com a sua vocação para o múltiplo no reaproveitamento de moldes para diferentes contextos esculturais, a operar a partir de dentro do «ethos of mechanical reproduction»²⁹. E aponta que a emergência do discurso do original, do novo e do espontâneo em que assentaram as práticas discursivas e artísticas modernistas, formalistas ou essencialistas foi condicionada, reactiva, a uma simultânea disseminação da cópia, impossível de estancar. A solução foi reprimi-la com uma originalidade e um instantâneo fabricados³⁰. A falência da originalidade estaria no paradoxo da recorrência sistemática na história da modernidade de um grau zero, de um fazer *de novo* sem peso ou obrigação da tradição. A repetição da exigência do novo mais não demonstra que a sua impossibilidade efectiva e enfatiza antes o paradigma da «cópia sem original»³¹.

Esta noção de cópia sem original provém directamente da tese saussuriana, citada pela autora mais do que uma vez³², de que a linguagem é composta apenas de diferenças sem termos positivos³³, isto é, a linguagem é autónoma face a referentes, funciona só à superfície, sem profundidade, sem significado oculto. É portanto no campo da pura diferença que a linguagem opera por associações, constituindo paradigmas cujo elemento comum, segundo Barthes, remete sempre para um outro lugar³⁴. Como se a observação de um paradigma só pudesse ocorrer a posteriori, com um olhar externo (à história) que é o do semiólogo ou do arqueólogo – o paradigma para o ser, tem de ser dito, é da ordem do discurso, como se referiu atrás, com Agamben. O que esse olhar detecta é a oposição, a diferença, que rege os campos associativos sedimentados nesse arquivo que Foucault coloca entre a tradição e o esquecimento: «Le diagnostic ainsi entendu [...] établit que nous sommes différence, que notre raison c’est la différence des discours, notre histoire la différence des temps, notre moi la différence des masques. Que la différence, loin d’être origine oubliée et recouverte, c’est cette dispersion que nous sommes et que nous faisons.»³⁵

Mergulhando uma vez mais na linguística, a autora vai buscar a Roman Jakobson um termo, *shifter* (em português, «indicador»), que se refere ao tipo de signos cujo significado é constantemente substituído, signos cheios de sentidos potenciais porque vazios, sempre num estado de transitabilidade de um significado para outro (palavras como os pronomes demonstrativos e pessoais, *isto, aquilo, eu, tu*). A este conceito associa o de *index*, referindo-se aos traços deixados por referentes ausentes, mas cuja existência, por fugaz que seja, ocorre a determinado ponto. Poderíamos acrescentar que o *index* se inscreve no tempo, mas o *shifter* não³⁶.

Voltando ao campo da história da arte, o conceito de *index* torna-se particularmente fecundo para a crítica do mito da originalidade, pois a ideia de traços ou vestígios deixados numa superfície por objectos ausentes é o princípio da técnica do múltiplo por excelência, a fotografia: «Technically and semiologically speaking, drawings and paintings are icons, while photographs are indexes.»³⁷ E Krauss vai citar Walter Benjamin, filtrando-o pela perspectiva linguística, para corroborar a tese de que o abalo na autonomia do signo e a arbitrariedade de significado implicados na fotografia exigirão a adição de texto para complementar (ou proliferar) o seu carácter indicial³⁸. Esta potencialidade do *index* teria sido explorada por Marcel Duchamp no *readymade* e em obras como *Tu m'* (1918) ou *Grand Verre* (1923), precedendo toda a experimentação permitida pela técnica da fotografia que se seguiu ao longo do século, e as práticas contemporâneas dos anos sessenta e setenta que importa à autora salvaguardar.

Krauss vai não só entender a fotografia como *index*, como vai apresentar a arte do século xx através do código do fotográfico, em vez do código do pictórico que sustentava o discurso da história da arte. A partir da releitura do surrealismo³⁹, que entende não poder ser feita senão segundo um paradigma da fotografia, aniquilador da hipótese de análises formais de estilo, ou iconográficas de sentido, contestará a história da arte moderna cujo objecto se centrou na pintura e escultura.

2. *Frame, spacing, doubling, mise en abyme*

O código do fotográfico permitiria também congrega numa estrutura de entendimento as heterogeneidades do movimento surrealista que resistiam ao esforço de André Breton de sintetizá-las numa definição de surrealismo.

A propósito do surrealismo, três outros termos fundamentais serão introduzidos: *frame, spacing, doubling*.

Sob a égide desses conceitos a autora coloca lado a lado dois momentos artísticos de contextos radicalmente diferentes, e por isso de comparação absurda se feita sob a perspectiva da historiografia tradicional: um da Bauhaus outro do surrealismo⁴⁰. Nesses dois momentos díspares encontra porém um *modus operandi* comum quanto

³⁶ Introduzindo mais instrumentos de análise, Krauss faz corresponder o *shifter* ao *Imaginário* do estádio do espelho de Lacan. Cf. Rosalind Krauss, 1985 (1976), p. 197 e ss.

³⁷ Rosalind Krauss. 1985 (1981), p. 110. A mesma frase e vários aspectos deste texto surgirão no catálogo: Rosalind Krauss, Joane Livinstone. 1985.

³⁸ Rosalind Krauss refere-se ao ponto VI. de “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, em que Benjamin fala da orientação dada pelas legendas no jornal ilustrado. Acrescente-se que Benjamin sugere já a análise indicial, ao chamar às imagens de Eugène Atget das ruas vazias de Paris fotografias de «indícios». Walter Benjamin. 2006 (1939), p. 218-9. Cf. Rosalind Krauss, 1985, pp. 101 e 205.

³⁹ “The Photographic Condition of Surrealism”, Rosalind Krauss, 1985 (1981).

⁴⁰ Trata-se do auto-retrato de Florence Henri (1928) e o *Monumento a Sade* de Man Ray (1933). Idem.

⁴¹ Cf. idem. p. 91.

⁴² Jacques Derrida. 1967. *De la grammatologie*, citado por Rosalind Krauss, 1985, p. 106 e ss.

⁴³ Rosalind Krauss, 1985 (1981), p. 109.

⁴⁴ Idem. p. 115.

⁴⁵ O termo é usado em “The Photographic Condition of Surrealism”, na p. 102.

ao enquadramento (*framing*). A autora não está, nesta procura de semelhanças, a fazer uma análise formal, mas antes a identificar uma determinada relação com o real que é possibilitada pela fotografia e que por isso vai muito para além do par de obras que contrapõe, cuja função é, no fundo, acender o rastilho de uma argumentação que consolida os alicerces de um outro modelo teórico – o seu – para analisar a arte do século xx⁴¹.

Krauss opõe a opacidade das imagens produzidas por fotomontagem ou pela colagem cubista, que constroem uma representação deliberadamente distinta e diferida do real para o remontar ou desconstruir, à transparência que crê encontrar na técnica da dupla exposição (*doubling*) usada em fotografias surrealistas. Às primeiras associa o conceito derridaniano de *espacement* (*spacing*)⁴², que destrói a presença simultânea e faz com que através da justaposição de elementos se produza uma interpretação da realidade potencialmente problematizadora, geradora de significados em tensão. O significado em potência está, para Derrida, no espaço entre elementos, é graças a esse espaçamento que a criação de significado é possível. Na estratégia do *doubling*, a autora não vê a anulação do *spacing*, mas o meio de lhe devolver o instantâneo que a fotomontagem não pode alcançar. Pois na dupla exposição Krauss encontra a possibilidade de fissura, de *spacing*, no instante. E a divisão do momento, que contradiz a sua percepção enquanto unidade indivisa, vai destruir a noção de original. Parece assim mostrar que o instante real original é já representação, nele há já fissura, duplo, cópia: «[...] in being seen in conjunction with the original, the double destroys the pure singularity of the first. Through duplication, it opens the original to the effect of difference, of deferral, of one-thing-after-another, or within another: of multiples burgeoning within the same.»⁴³ A técnica fotográfica surrealista apresenta assim a natureza já codificada em si, e o enquadramento (*framing*) ou reenquadramento (*cropping*), ao provocar uma rotura na realidade, opera espaçamentos no próprio tecido do real (e não entre representações do real, dele distintas, como na fotomontagem). O enquadramento (*frame*) é em si mesmo já signo ou emblema, «an empty sign it is true, but an integer in the calculus of meaning: a signifier of signification»⁴⁴, que se contrapõe ao signo do qual se distingue, o que ficou de fora do excerto cortado. E dessa oposição entre diferenças ambas ganham significação – a fotografia e a realidade por ela reconfigurada, o enquadramento e o que fica fora dele. Nesta activação mútua e perpétua de signos Krauss vê a *mise en abyme*⁴⁵ – outro conceito operativo que apropria – também cara ao imaginário surrealista, em que se sucedem *ad infinitum* representações de representações dentro umas das outras, o *frame-within-the-frame*, duplos de duplos em eterna anulação de um carácter original primeiro. *Mise en abyme* foi um termo introduzido pelo escritor André Gide (num diário de 1893), para descrever o processo de auto-inclusão de uma obra em si mesma, uma representação dentro da representação, um romance dentro do romance, transpondo para a criação artística e literária uma prática antiga da heráldica (a representação de um brasão dentro de um brasão era um procedimento comum). Mais tarde, Jacques Derrida adopta-o como um dos termos mais eficazes para a descri-

ção da desconstrução⁴⁶. E em 1998, quando Krauss publica o livro sobre a colagem cubista, o conceito de *mise en abyme* continua a ser base para a sua argumentação: *The Picasso Papers* ancora-se, na liberdade autorizada pela escrita performativa de Krauss, no romance de 1925 de André Gide *Les faux-monnayeurs*. Uma história que não só lida com a questão do original e da cópia falsificada, como é ela própria construída como romance-dentro-do-romance, *en abyme*.

A fotografia foi o medium, para Rosalind Krauss, onde se concretizou a convulsão almejada por André Breton, uma convulsão do real que gera o surreal. Enquanto emblema de signos, enquanto contentora do automatismo infinito no mundo, a fotografia é um *mise en abyme* da realidade⁴⁷.

3. A abstracção como resultado do paradigma da cópia

Uma vez estabelecidos os argumentos a favor de um paradigma da cópia, Rosalind Krauss vai, através desse prisma que ela própria consolida, reconsiderar e reformular o conceito de abstracção. Invalida quer a ideia de abstracto enquanto tradução do espírito ou da imaginação, quer a que sustentou a teoria de Greenberg, e que se entendia como resultado da pesquisa da especificidade bidimensional do plano pictórico. Faz, por exemplo, uma leitura da obra de Jackson Pollock, figura de proa do modernismo greenberguiano, que a coloca na ambivalência entre abstracção e figuração. Identifica uma constante enunciação de contorno nas suas pinturas, uma constante sugestão de figuração, que embora não concretizada, afirma sempre a presença de um tema, ainda que em potência – contrariando simultaneamente a ideia de pintura sem referente, puramente abstracta, e a identificação de imagens concretas para que os borrões e derrames de Pollock remeteriam. É então sugerido que em Pollock haveria uma produção serial, repetitiva, tão cara a Krauss. Essa análise encontra eco inesperado no carácter obsessivo de enumeração que vê na obra de Sol LeWitt, que inclui séries de enunciação constantemente reiniciada, em que a solução é deixada em suspenso, compondo cadeias não referenciais, sem centro, fim ou início lógicos⁴⁸.

Para além de Pollock/LeWitt, surgem no livro outros pares antagónicos, Julio Gonzalez/David Smith (ou Julio Gonzalez/Anthony Caro) ou Alberto Giacometti/Richard Serra, que constituem dispositivos – os primeiros menos deliberados do que o último (e tanto o termo paradigma como o termo *dispositif*, em francês, são empregues pela autora para esse caso⁴⁹) – para na antinomia, na diferença, se encontrar o paradigma de uma nova noção de abstracto. Nestes pares, moderno e pós-moderno constituem o mesmo paradigma. Krauss opera ela mesma, assim, ao nível da análise teórica, com o sistema de substituições e oposições que identifica na prática artística, para diagnosticar precedentes (e não “influências” ou

⁴⁶ Possível definição de *desconstrução* dada pelo filósofo francês (Derrida, 1978, p. 24): «la déconstruction se distingue toujours d’une analyse ou d’une “critique”. [...] Elle travaille, le plus strictement possible, en ce lieu où l’agencement dit “interne” du philosophique s’articule de façon nécessaire (interne et externe) avec les conditions et les formes institutionnelles de l’enseignement. Jusqu’au point où le concept d’institution lui-même serait soumis au même traitement déconstructeur.»

⁴⁷ De que Krauss destaca a colher encontrada por André Breton numa ida ao *marché-aux-puces* com Alberto Giacometti, activada, posta *en abyme*, pelo fragmento de «frase de despertar» *cendrier cendrillon*. Cf. André Breton, 1971 (1937).

⁴⁸ “LeWitt in Progress”, Rosalind Krauss. 1985 (1977).

⁴⁹ Cf. “Richard Serra, a translation”, Rosalind Krauss. 1985 (1983)., p. 262 e 273.

⁵⁰ Cf. “This New Art: To Draw in Space”, Rosalind Krauss. 1985 (1981).

⁵¹ In idem. p. 125. A este propósito, Krauss fala da transposição de cânones de desenho veiculados nas gravuras, e no processo de alteração e invenção sofrido no percurso pintura-desenho-gravura-desenho-pintura, cópias de cópias de cópias. E fala ainda nas formas repetitivas dos ritos. In idem.

⁵² Idem. p. 127.

⁵³ Cf. Edmund Husserl 1989 (1907); e Maurice Merleau-Ponty. 1999 (1945).

⁵⁴ Esta é a famosa definição de aura que surge em “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”. Krauss não chega a dizer isto, mas descreve: «the sculpture represented a human body forever caught in the aureole of the beholder’s look, bearing forever the trace of what it means to be seen by another from the place from which he views.» Rosalind Krauss. 1985 (1983), p. 263.

⁵⁵ Idem. p. 272.

“intenções”, termos do discurso historiográfico tradicional) para as várias propostas conceptuais que se seguiram ao minimalismo.

A problematização do conceito de abstracção que Krauss vai propor deriva da cópia. Abstracção é o que ocorre quando, por exemplo, se traduz um desenho, já em si codificação do real, para outro medium, como o metal⁵⁰. Há algo que escapa a essa tradução e que se abstractiza, evocando ainda o referente original mas perdendo-se a leitura que só podia ser feita no medium desenho. A relação face ao referente é «puramente formulaica» e não mimética: «In this sense, the emblematic is a function of the world of the copy rather than the world of nature.»⁵¹ A cópia, sendo produto da cultura, artifício, opera enquanto termo desmistificador: da mimesis enquanto representação fiel da realidade, do abstracto entendido enquanto expressão do espírito, e da farsa operada na arte do pós-guerra que «funcionou constantemente para produzir uma mística da cultura-como-natureza»⁵². O exemplo que lhe serve de pretexto para estas ilações, a escultura de Julio Gonzalez, é entendido de forma semelhante à distinção fotomontagem/*doubling*, pois para a autora, a escultura de Gonzalez, ao contrário da *assemblage* do seu contemporâneo Picasso que codifica metaforicamente a realidade, elimina o território diferencial da escultura e ocupa o espaço do real. Desenha com o metal no espaço uma abstractização do referente que simultaneamente remete para ele e para outro entendimento da realidade em que se inscreve: torna-se transparente – e nesse sentido tem analogia, segundo a autora, com as propostas posteriores de escultores como o americano David Smith ou o inglês Anthony Caro. Trata-se aqui de propor uma abstracção que sai completamente do campo fechado do medium da pintura e ocupa o espaço do real. Trata-se, enfim, de, depois do minimalismo, tornar o abstracto um conceito independente do medium e operador de fissuras na realidade, ao invés de estar separado dela. Finalmente, uma abstracção que usa a própria realidade e a percepção dela como medium.

É isso que ocorre quando, sob o pretexto de entender as suas obras através da perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty (de resto, aprofundando conceitos que vêm já de Husserl), contrapõe o par Giacometti/Serra. É o conceito de *intencionalidade* e a ideia de «experiência pré-objectiva» – ou experiência *naïve*⁵³ – que, ao colocarem qualquer objecto na dependência do olhar que sobre ele se deposita, e da posição que ocupa o detentor do olhar, regulam o entendimento de como a inclusão da distância e da percepção no significado da própria obra se foi instalando na prática artística contemporânea. Giacometti teria conseguido a representação da distância na escultura, possibilitando, poder-se-ia dizer, a percepção de uma lonjura por muito próxima que estivesse a obra⁵⁴. Já Serra operará com estes mesmos conceitos na abstracção, considerando-a impossível sem uma dimensão de tempo e movimento: «The abstract subject, for Serra, can only be a function of time. Any subject that is fixed in time, isolated and unchanging, becomes for him an image, and an image is by definition not abstract. It is always an image of something, always a depiction.»⁵⁵

Para além disso, Serra é exemplo da abstractização da própria realidade, rasgada pela inclusão de elementos abstractos (paredes, paralelepípedos, alterações no solo)

que deslocam o sentido da percepção do real, ou isolando elementos abstractos presentes no tecido do real (tornando, por exemplo, elementos arquitectónicos *framings* de si mesmos, signos vazios, pré-objectivos, vindos da realidade mas sem estarem fixos a qualquer referente). O que isto faz, segundo a autora, que continua em Merleau-Ponty, é criar por via da abstracção um contínuo de espaço-tempo no qual confluem todos e nenhuns significados possíveis para um dado elemento, uma dada obra. Isto é, só o movimento no tempo e no espaço permite deslocar significantes face aos seus referentes e abri-los para o momento em que toda a significação é possível, o momento da experiência pré-objectiva, que é abstracta⁵⁶. E que é composta de polissemia sem significado primeiro, múltiplos sem original. O abstracto assim entendido é impuro e é visto a partir do paradigma da cópia. No texto de 1981 “Sculpture in the Expanded Field” (incluído na antologia do anti-estético organizada por Hal Foster) são abordadas práticas artísticas⁵⁷ em que a abstracção não resulta das condições de um dado medium, mas de problemas que podem encontrar enunciados e potenciais respostas em qualquer medium (como os de aberto/fechado, ditados pela arquitectura). A rotura com a convenção modernista da separação dos media é apresentada como pós-moderna, porém é vista como condicionada pelo precedente da propensão para a cópia, para a repetição e para a não fixação de um sentido. Propensão que opera ao longo do século xx e mina, a partir de dentro do próprio modernismo, como Krauss demonstra, os mitos de originalidade, autoria, pureza.

A escultura no campo expandido é definida num diagrama de Klein importado da matemática pelo estruturalismo, e que a autora utiliza para mapear as possibilidades de combinação entre termos que à partida circunscreviam limites específicos autónomos entre si, como arquitectura, escultura e paisagem. Krauss usara já esta ferramenta no texto de 1978 “This New Art: To Draw in Space”, para expandir o conceito de abstracção a partir da ideia de cópia enquanto produto da cultura, do artifício, nem mimética, nem abstracta (aqui abstracção no sentido mais lírico, de expressão do espírito)⁵⁸. Os dois diagramas sintetizam, aliás, os dois focos em torno dos quais se tece o discurso de Krauss, cópia e abstracção, e mostram bem como ele precisa do outro discurso, o do modernismo, para se organizar.

Os diagramas incluem ainda um outro termo caro ao estruturalismo, o *neuter*, que na gramática designa as palavras sem género: nem masculino nem feminino, são no entanto um e outro. O *neuter* serve-lhe para afirmar esse carácter do não-ser duplo (nem, nem) que coexiste em simultâneo com o ser duplo (ou, ou), ou seja, serve para desfazer a ideia de originalidade, uma vez que na negação ou na afirmação há sempre desdobramento, e, ao mesmo tempo, para declarar a impossibilidade de contenção estanque dos géneros artísticos em limites circunscritos, uma vez que podem ser a combinação simultânea de uns e outros ou da negação de uns e outros. É nessa simultaneidade negativa e positiva que podemos encontrar o conceito de abstracção proposto por Rosalind Krauss.

A escultura no campo expandido – que não é e é escultura, pode ser e não ser paisagem e pode ser e não ser arquitectura, mais as combinações entre esses factores

⁵⁶ Idem. p. 272-3.

⁵⁷ Obras como as de Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Carl Andre, Alice Aycock, Mary Miss, entre outros. Cf. “Sculpture in the Expanded Field”, Rosalind Krauss. 1985 (1978).

⁵⁸ Cf. “This new Art: To Draw in Space” e “Sculpture in the Expanded Field”. Rosalind Krauss. 1985 (1978, 1981).

⁵⁹ Rosalind Krauss. 1985, p. 12, o que remete para as considerações de WB em “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” sobre valor de culto e valor de exposição. Cf. Walter Benjamin, 2006, p. 216 e ss.

⁶⁰ Rosalind Krauss, 1985, p. 273, eco da definição de aura que surge em “Pequena História da Fotografia” e em “A Obra de Arte...”, Walter Benjamin, 2006 (1931, 1936/37) As citações directas surgem em “The Photographic Conditions of Surrealism” (p. 101), “The Originality of the Avant-garde” (p. 152), “Notes on the Index part 1” (p. 205). Também brevemente citado, “Surrealism: the last Snapshot of Intelligentsia” (1929), em “The Photographic Conditions of Surrealism” (p. 98).

positivos e negativos – é a nova abstracção, ela surge inexoravelmente ligada ao real e abre nele fissuras que o desdobram, que lhe expõem o potencial polissêmico. Mas note-se que Krauss joga com os termos tradicionais, escultura, paisagem, arquitectura, e a revolucionária alternativa que teoriza ancora-se neles.

Conclusão 1: argonautas anti-estéticos

Embora as citações directas dos dois textos de Benjamin referidos por Krauss, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” e “Pequena História da Fotografia”, sejam poucas nos textos analisados, eles vão surgindo subrepticiamente, sem intuito de seguir o autor alemão explicitamente; quando, por exemplo, a autora fala de secularização da crença no século XIX, que do domínio religioso é canalizada para a arte⁵⁹, ou quando sustenta a nova noção de abstracto que inclui o espaço e o tempo, falando (e a partir de Proust) de uma «particular confluence of space and time»⁶⁰. Benjamin é, em suma, convocado para esse rumor que se socorreu da arqueologia de Foucault, do estruturalismo, da semiologia de Barthes, da psicanálise de Freud e Lacan, da desconstrução de Derrida, do simulacro de Baudrillard, esse rumor que se instalou no discurso crítico e fez convergir instrumentos teóricos para criar uma alternativa à sociedade de espectáculo, sem se colocar fora dela. Ou seja, sem cair na estratégia de negação e isolamento do modernismo e das doutrinas da arte pela arte.

Rosalind Krauss inscreve-se numa prática cultural crítica e promove uma arte pós-moderna ambas desmitificadoras do modernismo e da vanguarda. Trata-se de um desejo de suplantá-los expondo as suas contradições – e por isso trata-se de uma sentença de morte que não pode senão enfermar de um resquício de historicismo –, mas para lhes fazer suceder um método crítico de análise que, embora problematizador e destrutivo, vai acabar por operar em circuito fechado e confinar a limites estritos a polissemia que a autora tanto reivindica. A ânsia de evitar o historicismo leva à afirmação de uma rotura definitiva que o próprio discurso de análise contradiz. Uma rotura definitiva cuja necessidade provém da afirmação de um conceito de abstracção contra o do modernismo de Greenberg e que tanto legitima a arte conceptual dos anos sessenta e setenta quanto a irá eleger, a médio prazo, como nova arte institucional.

É que, se os autores do anti-estético identificam outras práticas artísticas para o século XX e provam a não validade do paradigma modernista para fazer valer outro paradigma, então é contraditório reivindicar como pós-modernistas as práticas que demonstraram estar presentes desde final do século XIX. As propostas metodológicas anti-estéticas são na verdade reactivações de práticas presentes ao longo da modernidade, práticas que estes autores fazem emergir para contestar o modernismo, mas que logo em seguida submergem para antes as reivindicarem pós-modernas. A diferença é que agora a cópia já não é reprimida, é assumida enquanto medium.

Parece haver também aqui uma esquizofrenia entre a afirmação de uma arte do século xx assente na tensão dialéctica entre diferenças e a sua redução a uma só face, a do modernismo, para assim justificar a apresentação de práticas modernas enquanto agentes de uma rotura pós-moderna. Isto implica também, apesar da posição anti-historicista, uma persistência de um modelo temporal ainda crente nas sentenças de morte que caracterizaram os discursos modernos. Ao decretar a morte do modernismo e ao construir um aparato crítico e teórico que quer provar esse óbito, o cerne do movimento anti-estético foi esse mesmo modernismo. E uma sentença de morte parece funcionar melhor do que qualquer outra coisa para manter vivo o que declara morto. De resto, ao longo da modernidade, a bandeira da autonomia da arte coexistiu com o movimento inverso de chamada à acção, de interferência, assunção da representação⁶¹ e parece ser isso que está ainda em jogo quando o modelo estético/anti-estético é proposto nos anos oitenta.

Poderíamos ecoar a alegoria do barco Argo, que Rosalind Krauss vai buscar a Roland Barthes para ilustrar a noção de estrutura⁶², mas virando-a do avesso: porque em vez de substituir cada peça do navio mantendo-lhe a estrutura e o nome, as propostas anti-estéticas parecem ter mudado por completo a estrutura do navio (ao incluir práticas que o modernismo excluía) e o seu nome (pós-modernismo, anti-estético), mas continuaram a usar as mesmas peças (as práticas que importaram da modernidade para agir como pós-modernas: cópia, montagem, fotografia, contaminação, *mise en abyme*, apropriação, *pastiche*, corpo, espaço). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* é o livro que emblematiza esta leva de historiadores – estes argonautas anti-estéticos.

5. Obsolescência e redenção

Em 1999, Rosalind Krauss procura ainda navegar o seu Argo-anti-estético, que poderemos chamar também Argo-sem-aura. Num número da *Critical Inquiry* dedicado a Walter Benjamin, colabora com o texto “Reinventing the medium”, próximo na data e no tema do livro *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, publicado no mesmo ano⁶³. Nele a fotografia é lida agora como arte do passado, traçando-se a sua genealogia com sistematização em três momentos. Num primeiro, a fotografia passara de objecto histórico ou estético a objecto teórico, sendo estruturalmente entendida como cópia, múltiplo sem original e correspondendo a uma dissolução do autor. Embora consolidada nesses termos a partir dos anos sessenta (com Barthes, Baudrillard), Rosalind Krauss remonta essa passagem aos textos de Walter Benjamin, da “Pequena História da Fotografia” (1931) a “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” (versão de 1936). Neste último Walter Benjamin tomara uma «radically deconstructive position»⁶⁴ em que alterava o diagnóstico de declínio da aura do texto mais antigo, para a ver já ultrapassada na era do fotográfico. Esta alteração deve-se, segundo

⁶¹ Benjamin Buchloh assume-o, estabelecendo paralelo entre o “Rappel à l’Ordre” dos anos 20 e a reacção pós-moderna à vanguarda do século xx. “Figures of authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting”, Benjamin Buchloh (et al.), 1983.

⁶² “Introduction”, Rosalind Krauss, 1985.

⁶³ Rosalind Krauss, 1999a e b.

⁶⁴ Idem, p. 292.

⁶⁵ Idem, p. 292-3.

⁶⁶ A arte, desenhada para ser reproduzida, parece prever o *ready-made*, interpreta Krauss numa das notas de Walter Benjamin ao famoso ensaio, em que menciona Marcel Duchamp. Cf. idem, p. 293.

⁶⁷ Que por exemplo prevê suplementarização com texto, como já escrevera Walter Benjamin a propósito da associação imagem/legenda. Cf. “O Autor como Produtor”, “Carta de Paris (2). Pintura e Fotografia”, Walter Benjamin. 2006 (1934, 1936). Cf. Rosalind Krauss, 1999a, p. 294.

⁶⁸ Cf. Walter Benjamin, 2006.

⁶⁹ Cf. Walter Benjamin, 2006, p. 308.

⁷⁰ «This time, however, photography functions against the grain of its earlier destruction of the medium, becoming, under precisely the guise of its own obsolescence, a means of what has to be called an act of reinventing the medium.». Idem. p. 296.

Rosalind Krauss, ao autor alemão usar, no texto “A Obra de Arte...”, a fotografia como instrumento teórico para entender as transformações na arte, que a própria fotografia também sofreu: “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” will now see the photographic – which is to say mechanical reproduction in all its modern, technological guises – as both source and symptom of a full-scale demise of this aura across all of culture, so that art itself, as celebrator of the unique and the authentic, will empty out completely.»⁶⁵

O fim da aura descontextualiza, nivela e aproxima o objecto do sujeito (e das massas)⁶⁶, cuja percepção também se modifica, e torna-se análoga ao acto de fotografar o mundo. O sujeito percepção o mundo enquanto imagem.

Isto desencadeou o segundo momento de que fala a autora, que corresponde à emergência do já mencionado código do fotográfico para o entendimento da arte do século XX. No código do fotográfico a fotografia instala-se como instrumento teórico para entender a arte na era da reprodução técnica (identificando, por exemplo, que na modernidade a percepção se faz pelo efeito do choque, transversal a diferentes media), dissolvendo a ideia de uma especificidade do medium. Paradoxalmente, numa contradição com a sua capacidade, enquanto prática artística, de desconstrução dessa mesma prática artística, dá-se no final dos anos de 1960 o acolhimento institucional e a procura no mercado pela fotografia enquanto medium artístico específico, a par da crescente popularização de máquinas cada vez mais portáteis e da banalização do acto de captar imagens pelas massas.

Rosalind Krauss vê na destruição da aura a desconstrução do estético. A analogia tem a ver com a heterogeneidade que a autora atribui à fotografia⁶⁷, que impede a especificidade e autonomia do medium e abre portas a uma prática artística «em-geral» (*art-in-general*), sem campos específicos delimitados assentes num determinado suporte. Krauss está aqui a traçar, sem dúvida, uma genealogia da desmaterialização e conceptualização, partindo da fotografia: a arte conceptual é fruto do fotográfico, é fruto do anti-estético, da anti-aura que a fotografia possibilita, e que torna disfuncionais os media autónomos que a história da arte consagrou. Krauss segue aqui de perto o texto de Walter Benjamin, que cita em nota, “Carta de Paris (2). Pintura e Fotografia” (1936)⁶⁸, em que o autor fala da fotografia como mercadoria que torna outros bens em mercadorias circuláveis, e assinala a «ironia dialéctica: o processo [a fotografia] que, mais tarde, estava destinado a pôr em causa o próprio conceito de obra de arte, forçando o seu carácter de mercadoria por meio da reprodução, define-se como um processo artístico»⁶⁹.

Porém, chegando a meados dos anos 1980, esgotara-se o sucesso social da fotografia, bem como as suas potencialidades desconstrutivas. Estava em vias de ser substituída pelas câmaras de vídeo, anunciando a era digital que se seguiu. É então que Krauss, continuando a utilizar conceitos benjaminianos, entende que a obsolescência da fotografia é a oportunidade de redenção do medium⁷⁰. Esse terceiro momento é o que corresponde à escrita do texto de Krauss (1999) e é o de uma era «pós-conceptual, pós-medium». Ao falar da capacidade do fotograma, da fotografia, do slide ou da fotonovela para uma contra-narrativa dentro da narrativa, cita o texto

de Roland Barthes sobre o «terceiro significado»⁷¹, gerado por essa perturbação na narrativa. Não cita, porém, o texto de Walter Benjamin “Sobre o Conceito de História” (1940), embora use uma expressão que não pode provir senão daí: a fotografia, ou os outros exemplos de imagem obsolescente (slide, fotonovela), operam *a contrapelo* (*against the grain*) do «horizonte diegético» que lhe está subjacente. *A contrapelo*, dizia Benjamin, era como a história devia ser escovada pelo materialismo histórico, num contexto bem diferente, sobre a exclusão da história dos oprimidos, sobre o documento de barbárie que esconde cada documento de cultura. Escovar a história a contrapelo é a missão do materialismo histórico, para mostrar a barbárie que o historicismo oculta privilegiando apenas os vencedores. Benjamin critica a transmissão de tradição que apenas deixa sobreviver a escolha, a cultura, dos que detêm o poder⁷². A narrativa sobre a qual a imagem obsoleta age a contrapelo corresponde em Rosalind Krauss a uma espécie de metáfora da arte em geral em que se tornou a prática artística com o fotográfico. No entanto, a generalização da arte é posta a nu pelo mesmo medium fotográfico, cuja obsolescência o dota de uma nova especificidade crítica.

E assim a fotografia operaria como a lanterna mágica, tal como foi comentada por Walter Benjamin. A fantasmagoria gerada pela ultrapassada lanterna mágica, «could also be thought to produce the inverse image of ideology, which is to say phantasmagoria as constructive rather than merely reflective [...]. Indeed the magic lantern [...] can **brush the phantasmagorical against its own grain** to produce an outside to the totality of technologized space.»⁷³

Obsoleto o medium que destruiu a ideia de medium, Rosalind Krauss pode redimi-lo, e com ele redime outra coisa que se joga nestes anos, redime um discurso crítico que ameaça dissolver-se, como a arte-em-geral, na generalização niveladora do novo campo que se afirmou a partir dos anos noventa, os *visual studies*. Tanto o campo da arte como o campo do discurso sobre arte são diferenciados da generalização, graças à insistência de que neles permanece uma força desconstrutiva, que a autora americana tenta a todo o custo preservar. Às suas mãos, não só a obsolescência do medium dá origem à sua redenção, como da obsolescência do discurso sobre o medium também vem a redenção desse discurso e do seu potencial crítico: «At the moment, now, of its obsolescence photography can remind us of this promise: not as a revival of itself or indeed of any of the former mediums of art, but of what Benjamin had earlier spoken of as the necessary plurality of the arts (represented by the plurality of the Muses), a plural condition that stands apart from any philosophically unified idea of Art. This is another way of stating **the need for the idea of the medium as such to reclaim the specific from the deadening embrace of the general.**»⁷⁴

O livro *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, consolida a ideia de redenção do medium numa nova era. O título em eco do de Walter Benjamin mostra a filiação, mas também a necessidade de teorizar e estabelecer conceitos para os anos noventa, que classifiquem, identifiquem e delimitem a prática artística, em substituição dos que tanto serviram para desactivar o modernismo de Greenberg. O diagnóstico de uma condição pós-medium serve para

⁷¹ Roland Barthes, 1977. “The Third Meaning. Research notes on some Eisenstein stills” in *Image-Music-Text*. Citado por Rosalind Krauss. 1999a, p. 290 (nota 2 e ss).

⁷² Cf. “Sobre o Conceito de História”, “Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador”, Walter Benjamin, 2008 (1937, 1940), p. 12-13, p. 118.

⁷³ Rosalind Krauss, 1999a, p. 304. (destaque meu).

⁷⁴ Idem. p. 305 (destaque meu).

⁷⁵ Rosalind Krauss, 1999b, p. 7.

⁷⁶ «“Opticality” was thus an entirely abstract, schematized version of the link that traditional perspective had formerly established between viewer and object, but one that now transcends the real parameters of measurable, physical space to express the purely projective powers of a preobjective level of sight: “vision itself”». Idem. p. 29.

⁷⁷ Idem. p. 30.

⁷⁸ Idem. p. 24 e ss.

⁷⁹ Idem. p. 56.

⁸⁰ Idem. James Coleman ou William Kentridge são os exemplos dados pela autora de sucessores de Broodthaers.

nomear uma generalização acrítica em que o *expanded field* se dissolveu, perdendo a sua vertente desconstrutiva. Essa generalização instala-se definitivamente na era da televisão, do vídeo e consubstancia-se na proliferação da prática artística da instalação *mixed-media*⁷⁵. A veemente reacção de Krauss recupera a ideia de delimitação de medium, restabelece fronteiras, não querendo contudo perder o seu potencial significativo múltiplo, plural, que tanto defendeu no final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Para tal uma curiosa narrativa é traçada em alternativa, uma narrativa de obsolescências e redensões, que vai para lá da ensaiada sobre a fotografia, no texto “Reinventing the Medium” mencionado antes, e que começa no próprio modernismo Greenberguiano. Pois Krauss encontra no crítico americano a prevenção da objectificação que Donald Judd fará quando começa a insistir já não na *flatness* como característica essencial da pintura, mas na “opticalidade” (*opticality, colorfield painting*), que implicava o foco na visão em si, na possibilidade comunicativa exclusiva da pintura ao sentido da visão. A relação pintura/espectador faria a primeira assentar na opticalidade por contraposição, abstracta, à perspectiva clássica que dominara na arte ocidental antes do modernismo⁷⁶.

À luz da narrativa de Krauss, podemos entender que Greenberg operara uma *redenção* do modernismo quando este estava em riscos de se tornar *obsoleto* pela dissolução em “*specific objects*” (Donald Judd), que, na verdade, teriam sido o princípio de perda de especificidade do medium. A opticalidade, apesar de nunca teorizada como medium por Greenberg nem por Michael Fried, como ressalva Rosalind Krauss, é no entanto apresentada nesse sentido pela autora: a especificidade da pintura foi deslocada da sua superfície material para o modo como comunicava e para as convenções desse modo de comunicação óptico, visual. Isso tornava essa especificidade mais abrangente e plural do que a *flatness*⁷⁷. A opticalidade reinventava o medium na lógica modernista, era a redenção do medium. E a autora refere os primeiros filmes estruturalistas de Richard Serra, Robert Smithson, Carl Andre, Michael Snow, reactivos à *flatness* de Greenberg, porém dentro da lógica modernista do mesmo Greenberg, se entendida pela via abstracta da opticalidade⁷⁸. A narrativa prossegue com Marcel Broodthaers (1924-1976), o artista sobre o qual Rosalind Krauss foca a atenção para reinventar uma genealogia de artistas «who have decided not to engage in the international fashion of installation and inter-media work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital»⁷⁹, mas que ao mesmo tempo também não regressaram a media tradicionais, redimindo o medium na sua «especificidade diferencial»⁸⁰. Por um lado, no seu *Museum of Modern Art, Eagles Department*, obra prolongada por quatro anos entre 1968 e 1972, com várias secções expostas em diferentes contextos, opera aquilo a que Krauss chama o “*eagle principle*”, nome que toma de uma das suas secções – *Section des Figures (The Eagle From the Oligocene to the Present)*, 1972. Nesta como noutras secções do museu de Broodthaers, tudo era sujeito a uma classificação análoga que nivelava sem distinção mercadorias e obras de arte, todos *readymade* parte de um *readymade* maior, o seu museu fictício,

num cínico comentário-diagnóstico da era da generalização televisiva, e do fim da especificidade do medium⁸¹.

Por outro lado, a este comentário à nivelação capitalista que tudo absorve (até a teoria), contrapõe-se outra proposta do mesmo artista, *Ma Collection* (1971), em que a figura de colecionador privado se opõe à do consumidor para resgatar os objectos do seu contexto utilitário e da sua condição de mercadoria, conferindo-lhes um estatuto singular. Replicando a homogeneização da sociedade de consumo, ela é-lhe simultaneamente estranha, pois na colecção os objectos são nivelados numa teia de afinidades pessoais, idiossincráticas e inseridos numa escala de valores arbitrários. Krauss socorre-se das considerações de Walter Benjamin sobre a figura do colecionador no *Livro das Passagens*, para aí mais uma vez ver a redenção do objecto obsoleto, salvo do mar de mercadorias.

Além de colecionador obsoleto, também a faceta de fazedor de filmes de Marcel Broodthaers segundo os moldes artesanais dos pioneiros do cinema (de que é exemplo a obra *A Voyage on the North Sea*, 1973-74), interessa a Rosalind Krauss. Num momento em que o medium filme está a entrar em decadência e a ser ultrapassado, Broodthaers redime-o e recupera a dimensão utópica prometida nos filmes do início do cinema.

Conclusão 2

O medium que Rosalind Krauss reclama parece ter uma especificidade diferente da que se vira em Greenberg. Uma que autoriza o pluralismo, uma especificidade que resulta de uma série de convenções específicas construídas (e não dadas) sobre as quais pode haver múltiplas variações e improvisações⁸². Rosalind Krauss reclama para o medium (o seu conceito plural, mas específico, de medium) a redenção que em Walter Benjamin diz respeito a uma imagem-clarão do passado, resgatada no presente. Em Walter Benjamin a redenção de que se fala é a redenção da história, através de lampejos fugazes do que jamais pode ser reconstituído tal qual foi. É o conhecimento que recusa a mera história dos vencedores e que vem do turbilhão de ruínas acumuladas onde oprimidos e vencedores se interligam. Conhecimento fragmentário e fragmentariamente descrito numa redefinição do materialismo histórico que o associa ao messianismo da tradição hebraica⁸³.

Obsolescência e redenção são conceitos que ficam estritamente condicionados a um entendimento da prática artística que precisa de a circunscrever e diferenciar em função do medium. Rosalind Krauss desvia o anti-estético coincidente com o código do fotográfico: já não foca a argumentação na destruição dos mitos que alimentavam o «pós-modernismo de reacção»⁸⁴, uma vez que esse pós-modernismo absorveu e tornou-se a sua própria crítica. O Argo-sem-aura viaja agora no mar da condição pós-medium e para evitar nele afundar-se precisa de recolher das águas o medium naufragado. E portanto, uma vez mais, os conceitos benjaminianos foram

⁸¹ Mais tarde Rosalind Krauss estabeleceu relação, assumidamente especulativa e teórica, entre a águia de Broodthaers e o desenho *Angelus Novus* de Paul Klee, que motivou a nona tese do texto “Sobre o Conceito de História” de Walter Benjamin (op. cit. p. 13-14). Cf. Rosalind Krauss, 2010.

⁸² Cf. idem. p. 6-7.

⁸³ “Sobre o Conceito de História”, Walter Benjamin, 2008 (1940).

⁸⁴ Cf. “Postmodernism: a Preface”, Hal Foster, 1983.

⁸⁵ “Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador” e “Sobre o Conceito de História”, Walter Benjamin, 2008 (1937, 1940) p. 12-13, p. 118.

moldados a uma necessidade argumentativa específica: uma urgência de recuperação do medium, que por via do enquadramento desses conceitos, quer fugir a qualquer identificação saudosista com o medium tal como Greenberg o entendia. O exemplo aqui tratado é um dos mais influentes na historiografia da arte contemporânea das últimas décadas e pertence a um discurso que se mostrou ao lado (*para-deigma*) de um outro vigente até então, e que quis depor. Organizou-o, delimitou-o, criticou-o para em função dele se definir, se consolidar e o substituir. O paradigma, o exemplar, existe na sua singularidade quando é articulado em linguagem. Este paradigma da cópia – que aqui se tem metaforizado em Argo-anti-estético ou Argo-sem-aura – permitiu pensar o objecto de arte de formas muito diversas das do paradigma modernista contra o qual reagiu, quer quando se opôs à ideia de medium específico, quer quando precisou de recuperar essa noção. Mas, instituindo-se como nova ordem, replicando-se para lá do contexto teórico e artístico que ajudou a consolidar, tornou-se um a priori interpretativo que condicionou também a recepção de Walter Benjamin enquanto instrumento de reacção ao modernismo de Clement Greenberg e de construção de um modelo de análise que por vezes se afasta da vocação dialéctica do autor alemão. Essa dialéctica, subjacente ao pensamento benjaminiano da modernidade, inclui pensar pares antagónicos sempre em tensão irresolúvel, como aura/reprodução técnica, distração/atenção, obsolescência/redenção, cultura/barbárie («cada documento de cultura é um documento de barbárie»⁸⁵). E não em sucessão cronológica. As possibilidades redentoras – para a arte, para o cinema, para a atenção, para a aura – persistem, para Benjamin, numa pilha de escombros ou nas ruínas da memória.

Procurou-se analisar algumas das ferramentas conceptuais com que Rosalind Krauss e outros autores americanos pós-Greenberg criaram uma nova ordem do discurso, que dependeu de uma interpretação da era da reprodução técnica como uma era sem aura, era do duplo, da cópia. Nesse Argo que construíram não deixou de haver passageiros clandestinos. Embora feita com instrumentos teóricos e peças muito diferentes das de Clement Greenberg, a construção do Argo-anti-estético (ou Argo-sem-aura) também precisou de organizar o passado à sua medida, tal como Greenberg fizera para poder erguer e pilotar o seu Argo-modernismo. Se a construção do passado numa estrutura discursiva de entendimento é desejável, ela deverá lembrar, porém, a possibilidade de perder pertinência e ganhar outra validade noutro contexto ou noutro tempo. ●

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. 1993 (1990). *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença (trad. António Guerreiro)

BARTHES, Roland. 1997 (1953, 1964). *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70 (trad. Maria Margarida Barahona).

BAUDRILLARD, Jean. 1991. *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água (trad. Maria João da Costa Pereira).

BENJAMIN, Walter. 1996-2004. *Walter Benjamin. Selected Writings* (ed. Marcus Bullock, Michael J. Jennings, Howard Eiland, & Gary Smith), 5 vol. Cambridge, Massachussets/ London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachussets; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press (trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, ed. Rolf Tiedmann).

BENJAMIN, Walter. 2004. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento)

BENJAMIN, Walter. 2006. *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento)

BENJAMIN, Walter. 2008. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento)

BRETON, André. 1971. *O Amor Louco*. Lisboa: Estampa (trad. Luiza Neto Jorge).

BUCHLOH, Benjamin H.D.; Guilbaut, Serge & Solkin, David (ed.). 1983. *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

CLARK, T.J.. 1999. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press

DEBORD, Guy. 1972. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Afrodite (trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro, rev. pelo autor).

DERRIDA, Jacques. 1978. *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion.

DREYFUS, Hubert L. & Rabinow, Paul. 1983. *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press.

FOSTER, Hal (ed.). 1983. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press.

FOUCAULT, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.

FOUCAULT, Michel. 1998 (1966). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70 (trad. António Ramos Rosa, de 1968)

FOUCAULT, Michel. 2001. *Dits et Écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard.

GREENBERG, Clement. 1961. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press.

GREENBERG, Clement. 1986-95. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*. Vol. 1-4 (ed. John O'Brien). Chicago and London: University of Chicago Press.

GUILBAUT, Serge. 1992. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago and London: Chicago University Press.

HUSSERL, Edmund. 1989 [1907]. *A Ideia da Fenomenologia* (trad. Artur Mourão). Lisboa: Edições 70

JAMESON, Frederic. 1998. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso.

DONALD Judd. [1965] "Specific Objects". In *Art In Theory 1900-1990*. Oxford, UK and Massachussets, USA: Blackwell Publishers.

KRAUSS, Rosalind & Livinstone, Joane. 1985. *L'Amour Fou – Photography and Surrealism. The Corcoran Gallery of Art*. Washington D.C. London, New York: Abbeville Press, Publishers.

KRAUSS, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

KRAUSS, Rosalind. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

KRAUSS, Rosalind. 1998. *The Picasso Papers*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

KRAUSS, Rosalind. 1999a. "Reinventing the Medium". In *"Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin, Critical Inquiry*, Vol. 25, nº 2, Winter 1999. Krauss, Rosalind. 1999b. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.

KRAUSS, Rosalind. 2010. "The Angel of History" in *October* 134, Fall 2010.

LIPPARD, Lucy. 1997 (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley/Los Angeles, California: University of California Press

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura).

MOLDER, Maria Filomena. 2011. *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água.

RANCIÈRE, Jacques. 2010 (2000). *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editores. (trad. Vanessa Brito)

SAUSURRE, Ferdinand de. 1999 (1916). *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Dom Quixote (trad. José Victor Adragão).